
À la recherche d'importations européennes dans les peintures de paysage de la région de Córdoba (Argentine) au début du XX^e siècle

In search of European introductions in the landscapes near Córdoba (Argentina) at the beginning of the XXth century

Alexis Metzger, Martine Tabeaud, Luis Mafferra et Bernarda Marconetto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/5893>

DOI : 10.4000/gc.5893

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 131-150

ISBN : 978-2-343-14481-8

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Alexis Metzger, Martine Tabeaud, Luis Mafferra et Bernarda Marconetto, « À la recherche d'importations européennes dans les peintures de paysage de la région de Córdoba (Argentine) au début du XX^e siècle », *Géographie et cultures* [En ligne], 103 | 2017, mis en ligne le 18 octobre 2018, consulté le 24 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/gc/5893> ; DOI : 10.4000/gc.5893

À la recherche d'importations européennes dans les peintures de paysage de la région de Córdoba (Argentine) au début du XX^e siècle

In search of European introductions in the landscapes near Cordoba (Argentina) at the beginning of the XXth century

Alexis Metzger, Martine Tabeaud, Luis Mafferra et Bernarda Marconetto

Introduction

- 1 Comme le note Rasmussen dans un catalogue d'exposition consacré à l'art d'Amérique latine, la pensée de Ricardo Rojas a beaucoup influencé les milieux artistiques. Auteur de *Rojas Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924), il prônait dans l'art une sorte de mélange de traditions nationales et d'influences européennes. Or si cette double inspiration peut s'étudier en histoire de l'art selon les techniques et motifs de la peinture, il est aussi possible de l'appréhender à travers les paysages des peintures. Cet article s'appuie précisément sur un constat : les artistes ayant représenté les paysages de la région de Córdoba, au centre-ouest de l'Argentine, dans la première moitié du XX^e siècle peignent très souvent des espèces végétales venues d'Europe. La plupart des peintures associent des bâtiments et des formations végétales spontanées et cultivées – plantées ou semées. L'analyse de ces dernières permet d'identifier des éléments paysagers importés.
- 2 Le paysage peint relève donc d'un mixte d'éléments paysagers nationaux (argentins) et européens. Comment s'effectue l'« amalgame » entre ce qui est emprunté à l'Europe et ce qui est proprement argentin dans les peintures de paysage ? Ces représentations sont-elles des traductions fidèles du réel observable dans les paysages de la région de Córdoba à l'époque ?

- 3 Le rapport de la représentation à la réalité a été questionné par les chercheurs. En histoire de l'art, en ce qui concerne le « réalisme » des représentations paysagères, un changement radical apparaît au XIX^e siècle puisque le chevalet portable et le tube permettent aux artistes de peindre en plein air, face à leur sujet. Auparavant, les artistes pouvaient faire des dessins et croquis *in situ* avant de les juxtaposer sur leurs toiles mais le fait de peindre en atelier rendait le rapport à la réalité paysagère plus indirect.
- 4 Dans le cadre d'un programme de recherche pluridisciplinaire ECOs sud de coopération franco-argentine, un corpus de peintures a été constitué à partir de la visite de musées et du catalogue d'exposition *Córdoba en el Centro* (Centro Cultural Recoleta Buenos Aires, 2011 ; voir la liste des peintres dans le tableau 1). Il est impossible d'avoir une vue exhaustive des œuvres réalisées dans la région de Córdoba à la période choisie car beaucoup de peintures appartiennent à des collectionneurs privés. La recherche a donc privilégié les peintures de collections publiques. Quelques œuvres en propriété privée ont laissé une trace sur des sites Internet à la suite de leur vente. Elles ont donc été ajoutées au corpus. À partir de ces données, un premier constat s'impose : la quasi-absence de peintures de paysage dans la région de Córdoba avant la première moitié du XX^e siècle, période qui a vu de nombreux artistes s'y rendre pour peindre.
- 5 Comme les sources documentaires qui décrivent les paysages de cette région sont rares, les peintures ont été interrogées quant aux « effets de réel » qu'elles donnent à voir et à penser. Ainsi, si des espèces européennes sont peintes, c'est bien parce que les artistes les ont vues quelque part (ici, ailleurs ?) Et que veulent-ils leur faire dire ? En somme, comme le préconise Corajoud, nous ferons une « plongée insistante dans le paysage » [ici, peint], et nous « fouillerons la réalité pour trouver des indices » (Corajoud, 2010, p. 256).
- 6 Nous proposons dans cet article de mettre en lumière ces représentations à l'aune de l'histoire de l'Argentine en mettant la focale sur les tensions identitaires qu'ont suscité les vagues de migrations. Une des hypothèses est en effet que si les peintures représentent ces espèces européennes, c'est parce qu'elles étaient bel et bien importées par des migrants du Vieux Monde souhaitant retrouver en Argentine des éléments du paysage qu'ils avaient sous les yeux en Europe afin de mieux « habiter » ces territoires (à propos de la notion d'habiter un lieu, voir notamment Besse, 2009).
- 7 Nous interrogerons donc plus globalement les rapports entre paysage peint et imaginaire en essayant de croiser les sources. Les images de « campagnes » des artistes seront confrontées à des descriptions narratives afin de mettre en perspective les regards sur ces paysages comme cela a pu être fait ailleurs (dont Pérez, 2015). Ce recours aux images de paysage peint s'inscrit à la fois dans le champ de la géographie culturelle et de la géographie historique. Il s'appuie également sur les travaux de Cosgrove pour qui le paysage est « une façon, historiquement et socialement constituée, de signifier des relations dans l'environnement dont les liens avec les éléments concrets sont complexes et problématiques » (Cosgrove, 2009, p. 27). Ici, c'est la peinture de paysage qui témoignera de ces relations.
- 8 Certains chercheurs ont déjà montré les apports et les limites de telles sources (dont Wallach, 1997 ; Grison, 2002 ; Staszak, 2003). Les peintures permettent de voir comment les artistes mettent en image des territoires, ce qu'ils en retiennent et ce qu'ils rejettent dans leurs représentations. Le recours à des peintures pose cependant quelques difficultés : beaucoup sont des collections privées, parfois inaccessibles. Selon les époques, les commandes sont différentes, or, elles influencent l'œuvre de l'artiste.

Comme toute image, les peintures ne restituent que des parcelles de territoires, elles sont cadrées, choisies. Enfin, elles sont évidemment des œuvres esthétiques dont les couleurs, les motifs... sont propres aux artistes et peuvent donc s'éloigner de représentations très figuratives. Pour ce qui concerne l'Amérique latine, deux articles s'intéressent particulièrement aux images produites en Uruguay et dans la pampa argentine au cours du XX^e siècle. Ils étudient leurs liens avec l'identité et la mémoire (Malosetti, 2006 ; Gaudrione, 2011).

Les indices paysagers venus d'Europe dans les peintures

Un corpus de paysage

- 9 Plusieurs artistes ont produit des toiles peintes *sur le motif*. Ils ont vécu ou séjourné à Córdoba où ils ont donc longuement observé les paysages pour les fixer sur la toile (tableau 1). De la fin du XIX^e siècle aux années 1930, Córdoba est la « terre des paysagistes »¹ pour l'historien de l'art José León Pagano (cité par Bondone, 2011, p. 8). La plupart des artistes sont nés en Argentine, soit à Buenos Aires, soit dans la région de Córdoba. D'autres sont venus d'Europe pour s'installer en Argentine (dans notre corpus, quatre Italiens et deux Français). Enfin, d'autres sont passés par Córdoba durant leur vie comme López Ricardo Cabrera, un des rares peintres espagnols, qui y a séjourné entre 1909 et 1923.

Tableau 1 – Peintres représentant la région de Córdoba entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle

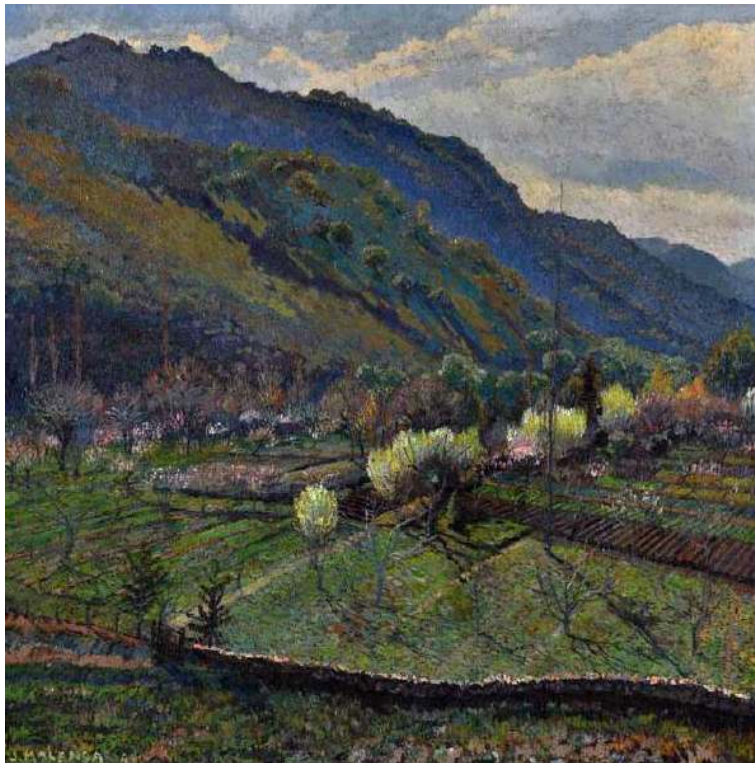
Peintres		Exemples de peinture montrant la région de Córdoba
Aguilera José	Córdoba, 1901-1971	<i>La curtiembre</i> , collection privée, Córdoba, vers 1945
Bonome Alejandro	Buchardo, Córdoba, 1915 - Córdoba, 1999	<i>Paisaje de Córdoba</i> , Museo Ferraya, Córdoba, 1949
Botti Italo	Buenos Aires, 1889 - 1970	<i>Las Lajas, Achiras</i> , Museo Cortabat, Buenos Aires, 1929
Budini Miguel Ángel	Córdoba, 1911 - 1993	<i>Lago San Roque</i> , collection Egidio Belloni, Córdoba, 1942
Butler Fray Guillermo	Córdoba, 1880 - Buenos Aires, 1961	<i>Seranías (Paisaje de Córdoba)</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1936
Cabrera López Ricardo	Cantillana, Espagne, 1864 - Seville, 1950	<i>Paisaje</i> , Museo Sívori, Buenos Aires, 1917
Camiloni Carlos	Ancona, Italie, 1882 - Córdoba, 1950	<i>Atardecer</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba, 1916

Caraffa Emilio	Catamarca, 1862 – La Cumbre, Córdoba, 1939	<i>[Sin Título]</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1891
Carnacini Ceferino	Buenos Aires, 1888 – Villa Ballester, Buenos Aires, 1964	<i>Paisaje Cordobés</i> , Museo Sívori, Buenos Aires, 1925
Coppini Fausto Eliseo	Milan, 1870 – Buenos Aires, 1945	<i>Paisaje con burro</i> , collection privée
Coutaret Manuel Emilio	Thiers, France, 1863 – La Plata, 1949	<i>Paisaje de La Calera</i> , collection inconnue
de Navazio Walter	Bell Ville, Córdoba, 1887 – Buenos Aires, 1921	<i>Paisaje</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba
De Lucia Fidel	San Pablo, Brésil, 1896 – Mendoza, 1956	<i>Paisaje Serrano</i> , 1926, collection privée
Fader Fernando	Bordeaux, 1882 – Ischilín, Córdoba, 1935	<i>Pocho (Córdoba)</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1930
Faggioli Juan Carlos	Buenos Aires, 1910 – 1996	<i>San Roque</i> , Córdoba, collection privée
Giudici Reinaldo	Lenno, Italie, 1853 – Buenos Aires, 1921	<i>Paisaje Serrano</i> , Museo Sívori, Buenos Aires, vers 1914
Horacio Álvarez	Villa del Rosario, Córdoba, 1912 – Córdoba, 1999	<i>La Tormenta</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, 1948
Lescano Ceballos Edelmiro	Villa Concepción del Tío, Córdoba, 1900 – 1983, Córdoba	<i>Composición</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, 1929
Malanca José	Córdoba, 1897 – Ángulos, La Rioja, 1967	<i>La primavera</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, 1949-1954
Malinverno Atilo	Buenos Aires, 1890 – 1936	<i>Alta Gracia</i> , Museo Sívori, Buenos Aires, vers 1925
Martin Benito Quinquela	Buenos Aires, 1890 – 1977	<i>Paisaje de Córdoba</i> , collection inconnue
Mossi Honorio	Cambiano, Italie, 1861 – Tucumán, 1943	<i>Córdoba en 1895</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, 1895
Olimpia Payer	Córdoba, 1896 – 1989	<i>El Abrojal</i> , Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, 1945

Pedemonte Adán Luis	Buenos Aires, 1896 - 1976	<i>Paisaje Serrano</i> , collection privée, 1925
Pedone Antonio	Calatafimi, 1899 - Córdoba, 1973	<i>Paisaje Serrano</i> , collection privée, 1946
Pérez Genaro	Córdoba, 1839 - 1900	<i>Escenas de costumbres</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1888
Pinto Octavio	Córdoba, 1890 - Montevideo, Uruguay, 1941	<i>El aguaribay</i> , collection Pinto
Rossi Alberto	Bologna, Italie, 1879 - 1965 (?)	<i>Paisaje de Catamarca</i> , Museo Sívori, Buenos Aires
Sívori Eduardo	Buenos Aires 1847 - 1918	<i>Paisaje Serrano</i> , Fundación Konex, 1900
Viola Roberto	San Cristóbal, Santa Fe, 1907 - Córdoba, 1966	<i>[Sin título]</i> , collection privée, Córdoba, vers 1945
Victorica Miguel Carlos	Buenos Aires, 1884 - 1955	<i>Paisaje de Córdoba</i> , Museo Sívori, Buenos Aires, vers 1938

Les éléments du paysage

- 10 En Argentine comme ailleurs, les paysages ont constamment changé au fil des siècles. « L'espace n'est pas une page blanche, mais plutôt un palimpseste. Le sol n'est pas une simple surface plane offerte à l'action, mais il confronte l'action à un ensemble plus ou moins dense de traces, d'empreintes, de pliures et de résistance » (Besse, 2009, p. 61). Nombre de transformations se produisent en lien, selon les époques, avec des actions humaines et/ou naturelles. L'urbanisation croissante, les changements d'occupation des sols en général, changent les paysages. Certains éléments du paysage comme le ciel et le relief sont beaucoup plus difficiles à transformer pour un acteur-aménageur que les cours d'eau et surtout les plantes et les animaux. En nous inspirant des préconisations de Michel Corajoud qui aborde le paysage « par le morcellement » (Corajoud, 2010, p. 13), des éléments peuvent être distingués : le relief (altitude et pentes), le temps qu'il fait (soleil, nuages), les eaux dormantes ou courantes, etc. (figure 1). Le ciel et les grands reliefs sont des invariants paysagers. Les sociétés humaines réaménagent les cours d'eau et remodelent les sols, les formations végétales, la distribution des animaux. Une « pellicule » sur un volume et sous l'immensité du ciel. Dans le cas d'un paysage vu en plan large, c'est une retouche en quelque sorte.

Figure 1 – José Malanca, *La primavera*, Museo Superior de Bellas Artes Evita

PALACIO FERREYRA, CÓRDOBA, 1949-1954

- 11 Bien évidemment, si les contours de ces éléments naturels sont respectivement fixes ou transformables, l'artiste a une palette de représentations pour les peindre et peut jouer sur des couleurs... selon son mode d'être au monde. Merleau-Ponty a par exemple très bien montré en prenant l'exemple de la montagne Sainte-Victoire peinte par Cézanne comment le paysage correspond aussi à un engagement du corps, à « un entrelacs entre le corps et le monde quand nous regardons » (voir notamment la synthèse de Wylie, 2015).
- 12 Reste que si les peintures sont figuratives, et encore plus si elles sont peintes sur le motif, elles montrent, selon un point de vue, la forme et l'« emplacement » du relief et du ciel réellement observé. D'où l'intérêt porté aux indices qui traduisent les transformations humaines peintes par les artistes, en tout premier lieu les espèces végétales.

Peupliers, chênes, conifères... sur les toiles

- 13 Ce qui frappe immédiatement dans certains tableaux du corpus, ce sont les espèces d'arbres très hauts alors que dans cette région les formations naturelles sont plutôt arbustives, buissonnantes avec des acacias et des chauras... (Giorgis, 2014). Walter de Navazio, Fray Guillermo Butler ou encore Atilio Malinverno mettent notamment en scène ces grands arbres. Plusieurs peintures attribuent une place majeure aux peupliers (figures 2 et 3). Navazio nomme même sa peinture *Les peupliers*, tout comme Claude Monet. Est-ce le signe d'un goût tout particulier pour l'espèce ? Pour les possibles verticalités qu'elle introduit dans une peinture de paysage ? Pour les reflets de lumière qu'elle permet ? Le premier plan est occupé par un cours d'eau, peu aménagé chez Carnacini, alors qu'il est endigué par des levées de pierres chez Martin². Les arbres hygrophiles en alignements sur

les berges ont des cimes très effilées qui rappellent aussi des silhouettes de cyprès. La peinture se ferait-elle ici témoignage des multiples formes d'hybridation ?

Figure 2 – Ceferino Carnacini, *Paisaje Cordobés*, Museo Sívori, Buenos Aires, 1925



Photographie personnelle des auteurs

Figure 3 – Walter de Navazio, *Los Alamos*³

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, début du XX^e siècle (avant 1910)

- 14 De son côté, Butler s'est exclusivement attaché à peindre les paysages de la sierra dans la première partie du XX^e siècle. Il met en évidence des sapins qui poussent sur les hauteurs du Lago San Roque près d'un lac (*Lago San Roque*, 1925)⁴. Ces arbres donnent au paysage un caractère presque alpin... qui n'est pas sans rappeler le constat de Moreno dans le Nuahel Nuapi, plus au sud : « Ma mauvaise prose ne donnera qu'une faible idée de ce paysage que m'a rappelé plus tard, toutes proportions gardées, le fond du lac des Quatre-Cantons là où est située la chapelle de Guillaume Tell » (1897, p. 65).
- 15 Une autre toile de Butler représente des cyprès (figure 4). Tout concourt à rappeler la Toscane, excepté peut-être le relief trop aigu et trop raide. Reste que la demeure imposante aux toits de tuiles (un édifice religieux ?), les couleurs vertes de la végétation, et justement les cyprès ne peuvent qu'évoquer des paysages collinéens de la péninsule italienne aux yeux de celui qui regarde cette peinture et qui a connaissance de ces paysages.

Figure 4 – Fray Guillermo Butler, *Atardecer in la sierra*⁵ (détail), 1919, Museo Sívori, Buenos Aires



Photo personnelle des auteurs

- 16 Toutes ces peintures contiennent donc des « indices » d'importations européennes et d'ailleurs des études en botanique ont montré que des espèces originaires de Córdoba côtoient des espèces européennes (Giorgis, 2014). Toutefois, certaines toiles, plus rares certes, en sont dénuées. Pourquoi ?

Le paysage local relictuel et ses formations végétales natives

- 17 Quelques peintres comme Fidel de Lucia⁶ et Adan Luis Pedemonte⁷ représentent des paysages « natifs » peu transformés par les migrants. On y voit très bien à l'arrière-plan les sierras de Córdoba aux tonalités ocre, parce que la formation végétale est basse et discontinue, laissant à nu des plaques de sol. Au premier plan, de petites maisons en pierre témoignent d'un habitat modeste, de constructions assez rudimentaires. Quelques chevaux sont également représentés. Les cailloux qui affleurent rendent la terre peu fertile. Des arbustes de petites tailles émergent. Fidel de Lucia représente un plan d'eau où s'abreuve un cheval. Pedemonte peint des arbustes plus verts, la scène se situe donc plutôt en été. Un seul arbre élancé, un peuplier sans doute, apparaît juste derrière la maison. Ces deux peintres s'inscrivent clairement dans la veine naturaliste, descriptive : ils montrent les paysages et les gens « du quotidien », sans qu'il soit permis de savoir si cette volonté de ne pas enjoliver relève d'un souci d'authenticité ou d'une école de peinture.
- 18 Mais ces vues de paysages « natifs » sont assez rares. Il semble bien que les artistes ont préféré représenter des paysages plus « européanisés ».

- 19 Au début du XX^e siècle, dans la région de Córdoba, quelques artistes peignent des paysages végétaux à dominante arbustive alors que d'autres mettent ostensiblement en avant des espèces d'arbres appartenant à la flore européenne. Comme les volumes et l'ordonnancement des reliefs diffèrent, les paysages peints avec sapinière, ou avec des sapins isolés ne peuvent être confondus avec les versants alpins, du moins dans le périmètre étudié de la région de Córdoba contrairement à d'autres régions andines d'Argentine. On est bien là face aux premières images de paysages incluant des éléments importés du vieux monde alors que les photographies de paysages sont encore presque inexistantes. Ces représentations correspondent à un « désir de se définir par rapport à l'autre et à soi-même. L'envie de modifier leurs réalités a été, à différentes époques, l'un des principaux moteurs de la création artistique en Amérique latine au XX^e siècle » (Rasmussen, 1994).

Géohistoire du métissage paysager dans la région de Córdoba

- 20 Les éléments de la flore européenne répertoriés dans les peintures peuvent être mis en parallèle avec les vagues de migrations d'Européens en Argentine. Depuis l'aube de l'humanité, la diffusion des plantes accompagne les migrations de population. Certes, l'intérêt porté à ce sujet s'est plus souvent porté sur les plantes vivrières, pharmaceutiques, industrielles (Chevalier, 1936 ; Boumediene, 2016) que sur les plantes sans valeur économique mais à vocation « culturelle ». Et, surtout dans le sens Amérique-Europe. Un bon exemple en serait les plantes sud-américaines cultivées en Europe depuis les Conquistadors. Pourtant, la plupart des espèces invasives en Amérique du Sud sont d'origine européenne ou euro-asiatique (certaines euphorbes et diverses espèces d'ajoncs). Ceci reflète les mouvements permanents entre colonies ibéro-américaines et mère patrie pendant des centaines d'années, la grande immigration et l'héritage culturel issu d'installations de migrants européens sur une terre vue comme une nouvelle terre natale. C'est ce qui a conditionné la valorisation d'espèces strictement européennes (ou asiatiques, préalablement introduites en Europe comme ornementales), d'autant que le frein d'une législation internationale ou nationale sur les importations de plantes n'existait pas. Mais tant du point de vue social, culturel qu'économique, jamais elles n'étaient alors vues comme négatives, voire invasives. Les savoirs et savoir-faire européens étaient reconnus, d'où la place donnée au paysagiste français Charles Thays dans la transformation de Córdoba, puis de Buenos Aires, et l'acclimatation de plantes venues d'ailleurs.

Une ouverture sur le monde par les migrants

- 21 La colonisation de l'Argentine est marquée par des phases d'immigration successives. Córdoba est fondée le 6 juillet 1573 sur des espaces perçus comme « vierges ». Elle ne deviendra la seconde ville du pays qu'au XIX^e siècle.
- 22 En 1850, la population argentine est de 1 million. Mais l'immigration européenne va bientôt faire évoluer rapidement ce chiffre. Majoritairement de jeunes ruraux espagnols qui partent faire fortune outre-Atlantique, mais aussi des Italiens, des Français (Basques), des Belges, des Hollandais et quelques Britanniques. Cette « génération des années 80 »

[années 1880] fait passer la population à 8 millions en 1914. Au début du XX^e siècle arrivent encore des juifs européens fuyant les pogroms, des réfugiés italiens antifascistes, des républicains espagnols, voire des fascistes. Ils s'installent, au moins au début, beaucoup en ville mais certains choisissent dans un deuxième temps la campagne.

- 23 Alors que l'État argentin avait cherché à rendre invisible toute référence aux populations amérindiennes (Kradolfer, 2008), ces vagues de migrants allaient faire naître chez les descendants d'Indiens, de métis et surtout d'Européens plus anciennement installés, qui se voient comme des « autochtones », la nostalgie de l'avant. Pourtant, avec les nouveaux arrivants émergent des formes de cultures hybrides, nombreuses en littérature.
- 24 Pendant le Péronisme après 1945, 100 000 personnes arrivent chaque année. Les criminels de guerre européens profitent d'une immigration clandestine importante sur laquelle le gouvernement ferme les yeux... Les Argentins sont 16 millions en 1947. Depuis les années 1970, les nouveaux venus viennent de pays limitrophes (Bolivie, Paraguay en tête), outre quelques Coréens et Chinois. En 2014, l'Argentine compte 43 millions d'habitants.
- 25 Le métissage y est revendiqué dans la constitution de 1853 qui s'adresse « à tous les habitants du monde qui souhaitent vivre sur le sol argentin ». Faut-il aller jusqu'à dire qu'elle fait sienne l'hybridation culturelle qui peut se traduire dans les paysages ?

Le métissage dans les paysages des sierras

- 26 Chaque vague de migrants a été accompagnée de regards sur les paysages argentins, voire de projets pour les transformer. C'était déjà le cas aux premiers temps de la conquête espagnole, en particulier dans les espaces arides ou semi-arides. Leurs paysages sont dépréciés car ils rappellent les terres de misère de la péninsule ibérique que fuient les colons, au contraire des vallées où la disponibilité en eau est meilleure. Mais c'est la rencontre de deux civilisations extraordinairement différentes, voire opposées : celle de l'Espagne et celle du monde amérindien... Leur réussite (celle des conquistadors) résida en fait dans leur capacité à surmonter toutes les épreuves et à s'adapter au monde nouveau qu'ils allaient s'approprier (Grunberg, 1993).
- 27 Aux yeux des pionniers Espagnols, fin XVI^e-début XVII^e siècles, ce sont des étendues vides, sans « arbres » dignes de ce nom, qui n'offrent guère de satisfaction visuelle. Cette remarque s'applique plus aux régions andines qu'à la région de Córdoba, plus riche en formations arborées. D'ailleurs, les premières sources, issues des colons espagnols, décrivent positivement le paysage « originel » de l'actuelle province de Córdoba. Ce regard positif est très probablement lié à la ressemblance physiionomique avec certaines régions du sud de l'Espagne qu'ont quittées les conquérants. Le nom même de la province fait écho à Córdoba en Andalousie (Mafferra, 2015, p. 113-117 ; Mafferra & Marconetto, 2015). Quelques citations permettent d'étayer cet attrait, tout d'abord du point de vue de la fertilité des sols. Les soldats de Villagra qui sont passés par la région en 1551 ont mentionné : « Il y a de grands Algarrobos (caroubier) et de ceux-ci ils font du pain. Il y a beaucoup de Chañares. C'est une terre fertile où l'on trouve beaucoup de maïs, de haricots, d'arachides, de patates douces, de citrouilles et des moutons dociles... » (Bibar, 1952)⁸.
- 28 Quelques années plus tard, en 1573, des précisions sont rapportées par Lorenzo Suarez de Figueroa. Afin de poursuivre la politique de maintien de la paix, il tente de disposer de données fiables sur l'environnement local... Il mène donc une expédition dans la province

de Córdoba. Il décrit les paysages et multiplie les comparaisons avec l'Espagne (espèces végétales présentes/ absentes, saisons semblables/dissemblables). Ainsi, il souligne la richesse des terres « saines » et l'abondance des sources et ruisseaux, mais précise que « c'était comme une terre inconnue et peu couverte de plantes espagnoles »⁹. En référence aux espèces végétales natives, il mentionne que « les villages sont organisés en rond et cerclés de cactus et autres plantes épineuses, qui servent de protection, et cela à cause des guerres qu'ils ont entre eux »¹⁰. Il trouve aussi dans le climat de la région une forte similitude avec le climat espagnol, ce qui est positif pour lui : « Leurs temps d'hiver et d'été sont comme en Espagne »¹¹ (cités par Cabrera, 1917).

- 29 Les Jésuites vont largement remodeler les paysages, notamment de la région de Córdoba. Ils installent des systèmes d'irrigation dans leurs estancias au début du XVIII^e siècle et développent la culture du maté. Jean Lacouture parle des « véritables latifondias » de Córdoba et précise qu'« il s'agit à l'évidence du remodelage autoritaire d'un paysage d'abord, et par lui d'un peuple, d'une vision du monde enfin... telle que les grands monastères européens bénédictins surtout l'opérèrent en Europe au cours du Moyen Âge fixant et organisant les peuplades barbares de la grande forêt que les légions romaines avaient pénétrées mais non civilisées » (Lacouture, 1991, p. 401). Le paysage construit, ordonné, civilisé est à leurs yeux l'expression d'une domination, la traduction de la capacité des humains à prendre en main leur destinée.
- 30 Au XIX^e siècle, l'Europe devient alors un modèle culturel, l'Argentine se veut « blanche » et civilisée. Se démarquant du gaucho de la Pampa, les familles aristocratiques installées depuis des générations vont chercher à imiter l'esthétique de l'ancien monde, y compris dans les paysages. Au même moment, les vagues de migrants importent avec eux non seulement des habitudes alimentaires mais aussi des éléments d'architecture « nouveaux » et des plantes ornementales. Près de Córdoba fleurissent des villages aux maisons identiques à celles du pays basque, aux frontons pour la pelote ou encore des villages de style bavarois où la grand-place s'anime lors de la fête de la bière ! Une identité culturelle encore revendiquée de nos jours...
- 31 On peut recenser quelques dates de créations *ex nihilo* de villages qui témoignent de ces profonds changements dans le paysage (tableau 2).
- 32 Quelques sources narratives témoignent justement du paysage végétal qui s'offrait au regard des migrants dans la province de Córdoba.
- 33 Dès 1863, un ingénieur anglais basé au Chili observe vers Villa Nueva, dans la province de Córdoba, que « de là, la région perd son caractère de pampa, il y a de belles forêts entrecoupées d'espaces ouverts recouverts d'herbe riche verte, globalement similaire à la terre environnant quelques vieux manoirs anglais ; en fait, à chaque courbe vous attendez en vain de voir apparaître une grande maison, tant civilisé est le paysage »¹² (Rickard, 1999, p. 210). Cette dernière expression témoigne de sa surprise à constater déjà la régression des espaces herbacés au profit des arbres suffisamment âgés et denses pour que l'emploi du terme de forêt se justifie. Ensuite, son jugement est évidemment positif : ces transformations sont appréciées car elles témoignent du passage du « brut » au « domestiqué ».

Tableau 2 – Dates de fondation de villages (aujourd'hui villes) dans les sierras de Córdoba

Villages de la sierra	Date de fondation	Fondateurs
-----------------------	-------------------	------------

Calmayo	1926 ?	Trois familles irlandaises ?
La Cumbrecita	1935 (première maison en dur)	Famille Cabjolsky (Allemand)
San Roque	1886	
Tanti	23 mars 1848	
Villa Alpina	1946 ?	Famille Storch
Villa General Belgrano	1930	2 Allemands
Villa Rumipal	6 sept 1930 (première habitation)	Gustavo Riemann (Allemand)

- 34 Cette transformation paysagère a touché aussi les villes avec l'introduction de plantations, dont les allées de peupliers « Alameda » pour faciliter la promenade, la déambulation à l'ombre, tout en revalorisant l'oisiveté. Les « Alamedas » (plantées de peupliers ou à défaut d'autres espèces) étaient des espaces publics récréatifs que le Vice-roi Sobremonte avait voulu créer dans la ville de Córdoba. En 1786, il écrivait cependant que : « Ou à cause du terrain ou à cause de l'abondance des fourmis, je n'ai pu réaliser complètement [mon œuvre]¹³ ». Il s'agissait d'une promenade aménagée pour les piétons et les véhicules où avaient été plantées des rangées de saules touffus (une espèce native employée en guise de peupliers), l'arbre le « plus voyant du pays »¹⁴ (Page, 2008).
- 35 Aujourd'hui encore, les migrants italiens ou allemands, reproduisent leur microcosme d'outre-Atlantique dans les villages et villes des sierras de Córdoba. Leurs jardins sont plantés d'espèces européennes. Et la dissémination spontanée des graines contribue peu à peu à la transformation des cortèges floristiques, y compris et surtout dans les espaces non cultivés alentours.

Des représentations picturales choisies et mises en scène

- 36 Les peintres ont donc pu choisir l'insolite qui leur procurait des motifs originaux. Ainsi, les espèces végétales, surtout arborées, importées quelques générations auparavant, qui commençaient à être très visibles dans les paysages.
- 37 Comme le dit Panofsky, un artiste a plusieurs « options possibles » : « force est de supposer que l'auteur de l'œuvre ait eu plus d'une possibilité d'action, autrement dit se soit vu contraint de choisir entre plusieurs partis » (Panofsky, 2014, p. 69). Y compris paysages. Un artiste de la région de Córdoba pouvait cadrer dans son tableau des paysages avec des espèces végétales et des éléments d'architecture venus d'Europe ou des paysages « natifs ». Faute de photos ou de descriptions très précises, il est difficile de faire la part de ce qui est gommé dans les peintures et de ce qui a été amplifié. Tout au plus peut-on souligner quelques constats qui s'ajoutent à celui de ce goût affirmé des artistes pour les espèces venues d'Europe.

Rapport entre l'image et la réalité

- 38 Outre ses spécificités chromatiques, la représentation sur la toile est une transposition de la réalité. Elle n'est jamais le réel... Il existe toujours un décalage entre l'objet réel et l'objet représenté. Dans le cas d'images de paysages, des strates de subjectivité existent, en lien avec l'auteur de l'image et le contexte plus général (pensons notamment aux travaux de Denis Cosgrove). Comme le dit le géographe André Huftly, « si l'image se confondait avec ce dont elle est l'image, avec la Nature, alors le paysage peint ne serait qu'un beau simulacre parfaitement superflu. Nous pourrions légitimement parler de paysage "naturel". Cette vue naïve est facilement dépassée quand on réalise l'énorme travail nécessaire pour faire exister un paysage. "Ceci n'est pas une pipe" nous rappelle Magritte ! » (Huftly, 2001, p. 135). Malgré tout, les toiles sont des sources d'indices pour le chercheur car elles sont peintes sur le motif, même si le cadrage et les objets représentés passent par le filtre des références symboliques de chaque artiste.

Des représentations désirées par les acheteurs ?

- 39 Nous avons identifié des peintures proposant des motifs faisant référence à l'Europe : des espèces végétales, certains modes d'appropriation des territoires et des aménagements... Pourquoi sont-elles données à voir ? Est-ce à cause des acheteurs potentiels qui à l'époque voulaient voir sur leur mur ces nouveaux paysages à « leur » image ? Ce marché de l'art, indispensable à la compréhension des choix picturaux, devra faire l'objet d'une recherche ultérieure.
- 40 Tout au plus peut-on dire que les peintres de notre corpus étaient montrés dans des expositions bien accueillies en Argentine. Elles ne choquaient pas. En 1910, à 20 ans, Malinverno commence à exposer ses premières toiles. Dès 1922, Botti reçoit un prix lors d'un salon ; d'autres suivront jusqu'au premier prix à l'exposition internationale de Paris en 1961. En 1924, l'Académie nationale des Beaux-Arts organise une grande rétrospective de l'œuvre de Fader. Carnacini expose également beaucoup en Argentine comme à l'étranger. En 1952, Bonome organise par ailleurs une exposition de peintures à la Sociedad Central de Arquitectos de Córdoba. Ces peintres étaient donc appréciés. Mais les artistes n'ont pas peint que la région de Córdoba et les peintures de paysages étudiées ici ne peuvent être dissociées de leurs autres productions picturales pour mettre en évidence leur notoriété.

Des artistes inspirés par leurs voyages en Europe ?

- 41 Les artistes s'inspirent-ils des images mises en mémoire lors de voyages en Europe ? Ont-ils voulu les voir à tout prix dans les paysages de la région de Córdoba ?
- 42 Comme le note Jacques Poloni-Simard, le voyage en Europe « s'effectuait grâce à des bourses, publiques ou privées, étanchait la soif de connaître les villes d'art européennes et leurs musées, se concrétisait par l'inscription dans les académies ou ateliers de peintres et la fréquentation des milieux artistiques des pays d'accueil. Si la destination française était privilégiée à la fin du XIX^e et au cours de la première moitié du XX^e siècle, en raison de l'attraction de Paris comme capitale mondiale de la création et de l'innovation

artistiques, l'Espagne, l'Italie, voire l'Allemagne ne doivent pas être oubliées dans cette géographie » (Poloni-Simard, 2014).

- 43 Parmi les artistes de notre corpus, d'après les éléments de biographie à notre disposition, plusieurs ont séjourné en Europe dont Butler (1908-1915), de Navazio (1909), Victorica (1911), Pedemonte (1927) ; Caraffa s'est formé à Naples et à Rome, De Lucia à Rome également, Fader à Munich. Mais il est impossible de savoir si leur goût paysager s'y est forgé durablement au point de chercher à les transposer, via des espèces végétales, à leur retour dans leur pays de naissance ou d'adoption. Tout au plus peut-on dire comme Gérard Teulière (in Van Eeuwen, 2003) qu'« ils réélaborent les principes visuels de Cézanne... » (p. 230) et que « la résistance qu'impliquent toute intentionnalité identitaire et la volonté d'assimilation et de réélaboration originale des principes nouveaux » produit... « comme un effet Doppler qui décalerait une galaxie artistique en mouvement permanent... » (p. 229).

Butler, le peintre du jardin de l'Éden ?

- 44 Toutefois, chaque artiste vit cette tension à sa façon. Parce qu'il est aussi moine dominicain, Butler, par exemple, charge ses peintures d'une organisation à visée symbolique. Ses paysages très ordonnés, où chaque petit arbuste semble avoir sa place de même que quelques massifs de fleurs, pourraient renvoyer aux images du jardin de l'Éden. Il s'agit de toute évidence de mises en scènes paysagères, certes à la topographie idoine à la région de Córdoba, mais à l'organisation de l'espace très construite par une pensée religieuse. Reste que Butler n'aurait pu peindre ces paysages sans avoir vu les espèces d'arbres européens qui apparaissent en nombre à l'époque, dont les sapins. Les plantations de sapins isolés ou en groupe vont connaître ensuite une expansion fulgurante, portées notamment par l'arrivée de migrants allemands venus de Bavière après la seconde guerre mondiale.
- 45 Dans une de ses peintures intitulée *El pintor en un paisaje serrano*¹⁵, l'artiste-moine se met en scène au beau milieu d'un paysage très structuré par de petits massifs, des cailloux bordant un sentier (le chemin vers Dieu ?) et quelques conifères regroupés. Son monastère apparaît dans *Claustro de Santo Domingo*, (1924, Colección Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba). Cette pensée religieuse explique sans doute le peu d'évolution des paysages dans ces peintures.
- 46 On notera *in fine* que les artistes préfèrent toujours certaines saisons à d'autres et certains types de temps au sein de chaque saison. Peu de scènes hivernales. Pas de journées neigeuses, à notre connaissance. Pourtant la neige dans les sierras n'est pas rare. Mais comment en faire un élément paysager identitaire puisque le manteau neigeux est un masque ? Une recherche future devra s'y consacrer.

Conclusion

- 47 Faute de pouvoir changer les grands espaces ou les grands volumes comme le ciel, sa luminosité et ses nuages, ou encore les grands reliefs andins, les migrants se sont attelés à des modifications paysagères rapides et faciles. Les changements de plantes cultivées, agroalimentaires et ornementales, accompagnent les lieux de concentration de population, à portée de vue des habitants des villages et des villes. La création d'un décor

bucolique, supposé propice à leur bien-être psychologique, spirituel, s'opère grâce à l'introduction dans les cortèges floristiques existants de plantes à fleurs et d'espèces arborées. Le défrichement des broussailles natives, la mise en scène des parcs et jardins, est une première étape d'un processus de construction d'une « Nature » recomposée. En Argentine, l'introduction de certains arbres, au détriment des arbres natifs – à l'exception du saule – répond au paradigme socio-culturel du rapport à l'Ancien Monde de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle. La modernité se traduit alors plus par une juxtaposition d'identités qu'un vrai melting-pot culturel. Deux imaginaires argentins se confrontent : le désir de civilisation inspiré de la pensée européenne des Lumières et l'authenticité rurale proprement sud-américaine.

- 48 Si l'immigré transforme le paysage pour le mettre en adéquation avec son rêve (de passé ? de futur ?), le peintre représente des éléments paysagers en choisissant de mettre en évidence certains éléments plutôt que d'autres. On peut donc parler de double médiation en suivant Augustin Berque qui définit la médiance comme « où le subjectif et l'objectif, le sensible et le factuel s'interpénètrent, s'entre-composent pour constituer une même réalité ».
- 49 Comme partout, ces imaginaires, ensemble de symboles, de mythes sont repris dans la culture, la littérature et les arts visuels. Ils répondent à la question : qui sommes-nous ? Cette seconde strate de la construction identitaire passe, par exemple, par l'immortalisation d'éléments paysagers dans les œuvres d'art. Le paysage y est réinventé sur la base de sensibilités nouvelles et de valeurs esthétiques propres à chaque changement sociétal. Le paysage concrétise de la mémoire (Mitchell, 2002). À travers les peintures et les quelques indices décryptés dans cet article, c'est une identité sans cesse renouvelée qui émerge. Ce processus historique contribue aussi à forger de nouvelles mémoires pour les Argentins.
- 50 En somme, beaucoup de peintures de la région de Córdoba rendent compte du néologisme formé par Ricardo Rojas, « Eurindia » que l'on peut traduire par la notion de « fusion en une seule esthétique des formes héritées de la tradition classique européenne et de celles issues des traditions locales, exaltant le passé américain contre les modèles européens » (Polini-Simard, 2014). Le choix des artistes conforte toujours l'imaginaire porté sur la région de Córdoba par les Argentins eux-mêmes, qui veulent y voir une tranquillité idyllique (Bondone, 2011, p. 8-9). Au final, ces paysages ruraux européanisés sont des lieux privilégiés de complémentarité des imaginaires que le peintre essaie d'élever au rang de fusion sur la toile.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERMANN Jens, 2007, *The optic of the State: visuality and power in Argentina and Brazil*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

ARCHETTI Eduardo P., 1995, « Nationalisme, football et polo : tradition et créolisation dans la construction de l'Argentine moderne », *Terrain* n° 25 « Des sports », p. 73-90.

ATRAMENTOWICZ Martine, BARBAULT Robert (dir.), 2010, *Les invasions biologiques, une question de natures et de sociétés*, Paris, Quae.

BERGÉ Aline, COLLOT Michel (dir.), 2008, *Paysage & modernité(s)*, Paris, Vrin.

BERQUE Augustin, 1991, « De paysage en outre-pays », *Le Débat*, n° 65, p. 4-13.

BERQUE Augustin, 1997, « De peuples en pays, ou la trajection paysagère », in Michel Collot, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, p. 320-329.

BESSE Jean-Marc, 2009, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud.

BIBAR Gerónimo 1952, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reynos de Chile*, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.

BONDONE Tomás Ezequiel, 2011, « Las interpretaciones del paisaje: Córdoba en el Centro », in Centro Cultural Recoleta, *Córdoba en el Centro*, catalogue d'exposition au Centro Cultural Recoleta Buenos Aires (13 mai-12 juin 2011), Buenos Aires, p. 7-9.

BOUMEDIENNE Samir, 2016, *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde, 1492-1750*, Vaulx-en-Velin, Éd. Des mondes à faire.

CABIDO Marcelo, ZAK Marcelo, 2010, « Agricultura y biodiversidad. Apuntes sobre el Panorama Global y la Realidad de Córdoba », Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal (IMBIV), UNC-CONICET. *Revista HOY la Universidad*, 2010.

CABRERA Pablo, 1917, « Córdoba de la Nueva Andalucía. Noticias etno-geográficas e históricas acerca de su fundación », *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, n° 1, p. 3-43.

Centro Cultural Recoleta, 2011, *Córdoba en el Centro*, catalogue d'exposition au Centro Cultural Recoleta Buenos Aires (13 mai-12 juin 2011), Buenos Aires.

CHEVALIER Auguste, 1936, « Ce que l'Amérique a donné à l'ancien monde », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture tropicale*, vol. 16, n° 178, p. 417-441.

CORAJOURD Michel, 2010, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes Sud.

COSGROVE Denis, DANIELS Stephen (dir.), 1988, *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge University Press.

COSGROVE Denis, 2006, *Geographical imagination and the authority of images* (Hettner-Lecture 2005), Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

COSGROVE Denis, 2009, « Une division élémentaire : maîtrise de l'eau et génie du paysage », *Les carnets du paysage*, n° 18.

GIAUDRONE Carla, 2011, « Territorial imagination and visual culture in the centenary: the construction of the national landscape in Uruguay's Centenary Book (1926) », *Journal of Latin America Cultural Studies*, vol. 20, n° 4, p. 355-375.

GIORGIS M. A., TECCO P. A., 2014, « Arboles y arbustos invasores de la Provincia de Córdoba (Argentina): una contribución a la sistematización de bases de datos globales », *Boletín de la Sociedad Argentina de Botánica*.

GRISON Laurent, 2002, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon.

GRUNBERG Bernard, 1993, « L'univers des conquistadores dans la conquête de la Nouvelle Espagne pendant la première moitié du XVI^e siècle », *Histoire, économie & société*, n° 3, p. 373-379, CR de thèse d'État dirigée par P. Chaunu.

- HUFTY André, 2001, « L'art du paysage en géographie », *Finisterra*, vol. 36, n° 72, p. 127-139.
- LACOUTURE Jean, 1991, *Jésuites*, tome 1 : Les conquérants, Paris, Seuil.
- KRADOLFER Sabine, 2008, « Les autochtones invisibles ou comment l'Argentine s'est « blanchie », *Les cahiers ALHIM*, n° 16 « État et Nation », vol. 2. <<http://alhim.revues.org/3028>>
- MAFFERRA Luis, 2015, *Arqueología de los Paisajes Forestales del Norte de Mendoza*, thèse de doctorat FFyL-UNC. Ms.
- MAFFERRA Luis, MARCONETTO Bernarda, 2015, « Sin un árbol que de alegría. Experiencia del paisaje nativo y colonial en la Mendoza de los siglos XVI a XIX », communication au VI Congreso Nacional de Arqueología Histórica.
- MALOSSETTI Costa L., 2006, « Politics, desire and memory in the construction of landscape in the Argentine pampas », *Journal of Visual Art Practices*, vol. 5, n° 1 et 2, p. 107-119.
- MITCHELL W. J. T., 2002, *Landscape and power*, Chicago, Chicago University Press.
- MORENO Franciso, 1897, *Reconnaissance de la région andine de la République argentine*, Musée de la plata, p. 56-74.
- PAGE Carlos Alberto, 2008, *El espacio público en las ciudades hispanoamericanas. El caso de Córdoba (Argentina). Siglos XVI a XVIII*, Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, Sociedad Chilena de Historia y Geografía.
- PANOFKY Erwin, 2014 [1969], *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard.
- PÉREZ Patrick, 2015, « Mary Colter au Grand Canyon ou l'invention d'un paysage », *Projets de paysage*. <http://www.projetsdepaysage.fr/mary_colter_au_grand_canyon_ou_l_invention_d_un_paysage>
- POLONI-SIMARD Jacques, 2014, « Le voyage des Andes des artistes du Rio de la Plata au XX^e siècle », *Arteologie*, n° 6.
- RASMUSSEN Waldo (dir.), 1994, *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Paris, Édition du Centre Pompidou.
- REGGIANI Aandrés, GONZÁLES Hernán Bollo, « Dénatalité, "crise de la race" et politiques démographiques en Argentine (1920-1940) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 95, vol. 3, 2007, p. 29-44.
- RICKARD Frances Ignacio, 1999, *Viaje a través de los Andes [1868-1869]*, Buenos Aires, Emecé.
- SPEZIALE L. Karina, LAMBERTUCCI A. Sergio, CARRETE Martina, TELLA L. José, 2011, « Dealing with non-native species: what makes the difference in South America? », *Biological Invasions*, p. 1609-1621.
- STASZAK Jean-François, 2003, *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal.
- STRURZENEGGER-BENOIST Odina, 2006, *L'Argentine*, Karthala, 567 p.
- WALLACH Bret, 1997, « Painting, art history and geography », *Geographical review*, vol. 87, n° 1, p. 92-99.
- VAN EEUWEN Daniel, 2003, *L'Amérique latine et l'Europe à l'heure de la mondialisation. Dimensions des relations internationales*, Paris, Karthala.
- WYLIE John, 2015, *Paysage. Manières de voir*, Arles, Actes Sud.

NOTES

1. « Córdoba es tierra de paisajistas ».
2. Benito Quinquela Martín, *Paisaje de Córdoba*, collection inconnue. <<http://geoperspectivas.blogspot.fr/2012/03/geografia-y-arte-benito-quinquela.html>>
3. <<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/denavazio.html>>
4. Fray Guillermo Butler, *Lago San Roque*, 1925, collection privée. <http://www.subastasroldan.com.ar/catalogo_ant.php?cod=20101207>
5. <http://cvaa.com.ar/01sigloxx/05_35_simbolismo.php>
6. Fidel de Lucia, *Paisaje Serrano*, 1926, collection privée. <<http://www.artvalue.com/auction/result--lucia-fidel-de-1896-1951-argen-paisaje-serrano-1486025.htm>>
7. Adán Luis Pedemonte, *Paisaje Serrano*, 1925, collection privée. <<http://naon2.com/hist/1521/pa/17551-002.html>>
8. « Hay grandes algarrobales y de estas algarrobos hacen pan como la que tengo dicho. Hay muchas chañares. Es tierra fértil de mucho maiz y frisoles y mani y camotes y zapallos y ovejas mansas... »
9. « porque como era tierra nueva y poco hollada de plantas españolas ».
10. « Tienen los pueblos puestos en redondo y cercados con cardones y otras arboledas espinosas, que sirven de fuerza, y esto por las guerras que entre ellos tienen ».
11. « y sus tiempos de invierno y verano, como en España ».
12. « A partir de aquí la región pierde su carácter pampeano, ya que tiene hermosos bosques intercalados con espacios libres cubiertos de rica hierba verde, parecidos en líneas generales a los terrenos que rodean algunas viejas mansiones inglesas; de hecho, a cada curva uno espera vanamente ver aparecer una gran casa, tan civilizado es el paisaje ».
13. « ya sea por el terreno o ya sea por la abundancia de hormigas, no he podido conseguirlo completamente ».
14. « por ser el árbol más vistoso del país ».
15. Fray Guillermo Butler, *El pintor en un paisaje serrano*, 1952, collection privée. <<http://www.artnet.com/artists/fray-guillermo-butler/el-pintor-en-un-paisaje-serrano-Nfwv6OhNkNgHnbtAlilrJQ2>>

RÉSUMÉS

Dans la région de Córdoba (centre de l'Argentine) durant la première moitié du XX^e siècle, les peintres montrent des espèces végétales venues d'Europe. Ces éléments du paysage participent d'un mixte entre ce qui est argentin et ce qui vient d'ailleurs. Car les migrants qui ont importé leurs imaginaires paysagers européens vont s'attacher à les reproduire dans leur nouvelle patrie. Les indices de ces transformations paysagères fournis par les peintures seront croisés avec des témoignages de contemporains.

In the Córdoba area in Central Argentina during the first half of the XXth century, painters show vegetal species coming from Europe. Those landscape elements are part of a mixt between what is argentine and what comes from elsewhere. The emigrants with their European mental pictures

apply themselves to re-create them in their new world. The indication of landscape transformations in the works of art will be pointed out under the light of contemporary testimonies.

En la provincia de Córdoba (centro de la Argentina) durante la primer mitad del siglo XX, los pintores presentan especies vegetales europeas. Estos elementos del paisaje, muestran una mixtura entre lo local y lo venido de afuera. Los migrantes importaron sus imaginarios paisajísticos europeos que van a reproducir en su nuevo hogar. Los indicadores de estas transformaciones en el paisaje observadas en las pinturas fueron cruzadas con otros testimonios contemporáneos

INDEX

Index géographique : Córdoba, Argentine

Palabras claves : pintura, paisaje, cambios, flora, primera mitad de siglo XX, Córdoba, Argentina

Mots-clés : peinture, paysage, changement, flore, première moitié du XXe siècle, Córdoba, Argentine

Keywords : painting, landscape, flora, change, first half of XXth century, Córdoba, Argentina

AUTEURS

ALEXIS METZGER

ENS, Ulm, Paris

alexis.metzger@yahoo.fr

MARTINE TABEAUD

ENEC UMR 8185 CNRS

Université Paris-1 Panthéon Sorbonne

martine.tabeaud@gmail.com

LUIS MAFFERRA

IANIGLA-CCT-CONICET Mendoza, CIRS IAYE-FFyL, Universidad Nacional de Cuyo

BERNARDA MARCONETTO

Instituto de Antropología Córdoba

CONICET – Universidad Nacional de Córdoba